



Coutinho na TV: Um Cineasta de Esquerda Fazendo Jornalismo¹

Igor Sacramento²

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Resumo

Este trabalho investiga a produção de Eduardo Coutinho no *Globo Repórter* da Rede Globo, lembrando sua formação como cineasta de esquerda nos anos 1960. Na televisão, Coutinho dirigiu documentários como *Seis Dias de Ouricuri* (1976), *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978) e *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979), que, embora não sejam revolucionários, são críticos da realidade brasileira, ao problematizarem, de maneiras distintas, as condições do povo sertanejo. Na análise dos programas, discuto os alcances e os limites do impacto da indústria cultural sobre as escolhas estéticas e as posições políticas do artista.

Palavras-chave

Eduardo Coutinho; Cineasta de Esquerda; Televisão; Jornalismo; Globo Repórter.

As articulações entre arte e política assim como entre arte engajada e indústria cultural³ são experimentos característicos da relação entre os intelectuais e a sociedade brasileira nos anos 1960 e 1970, respectivamente. Nestes últimos, a televisão, em rede nacional, se tornou o lugar privilegiado da produção cultural no país (Kehl 1986) e a Rede Globo “acolheu mais cedo ou mais tarde artistas, autores e alguns repórteres da esquerda brasileira” (Mattelart 1998: 117). Entusiasmados com o fato de poderem continuar o projeto “romântico-revolucionário” na televisão (Ridenti 2005, 2000), eles vislumbravam, além da oportunidade de emprego, “a possibilidade de falar às grandes massas” (Freire Filho 2003: 114), abrangendo um público bem maior (mais popular) do

¹ Trabalho apresentado ao NP Jornalismo, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Jornalista e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Este trabalho é parte da pesquisa que dará origem à minha dissertação, intitulada *Imagens da nacionalidade: cineastas de esquerda na televisão brasileira (1971-1983)*. E-mail: igorsacramento@gmail.com.

³ O conceito de indústria cultural adotado neste trabalho refere-se às formulações da Escola de Frankfurt, especialmente em Adorno e Horkheimer (1985), no que diz respeito ao processo de mercantilização da cultura na sociedade capitalista, abrindo precedente, assim, para a observação de suas contradições e suas afinidades com a ordem de sua época.



que o da “arte popular revolucionária”, que se restringia à burguesia intelectualizada. O comunista Alfredo Dias Gomes e o cepecista Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) na teledramaturgia; o teatrólogo do Teatro Oficina Fernando Peixoto no “cinema de mercado e na televisão” (Freire Ramos 2005); e o dramaturgo do Teatro de Arena Gianfrancesco Guarnieri como ator de novelas são alguns dos exemplos. Em que pesem a cooptação ideológica da própria indústria televisiva (Ortiz 2001; Ridenti 2000) e a utilização das obras desses artistas para elevar o nível de qualidade da emissora (Freire Filho 2005; Kehl 1986; Wanderley 1995), é preciso perceber as dimensões da problemática social presente nos trabalhos de seus trabalhos para a televisão, dando conta, com isso, das contradições da indústria cultural.

Valendo-se da distinção entre utopia e ideologia feita por Karl Mannheim (1950), Ortiz acredita que a utopia nacional-popular dos anos 1940, 1950 e 1960 se transformou na ideologia da indústria cultural brasileira das duas décadas posteriores, legitimando a ordem social. Neste sentido, os intelectuais e artistas absorvidos pela televisão, especialmente, são vistos como presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e eram, portanto, “incapazes de entender que a ausência da contradição que os impedia inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que viviam”. Ortiz ainda deixa claro que “seria ingenuidade acreditar que a ideologia do nacional-popular se exprime política e culturalmente no interior da indústria cultural” (2001: 181).

Ridenti (2000: 328) percebe de outra maneira: “Sem subestimar o poder da indústria cultural de fazer uso das idéias mais críticas para reforçar-se, parece-me que ela é portadora de contradições que não lhe permitissem dar conta do mascaramento total da realidade em que se insere”, que acaba sendo retrata em determinadas produções⁴. Acredito que esta concepção de estudar a televisão pelas contradições é fundamental para perceber as nuances das obras de intelectuais de esquerda na indústria cultural, estabelecendo um confronto entre o uso que a televisão fez deles e o que eles fizeram dela, legitimando e contrariando a ordem estabelecida. É nesta abordagem que faço o estudo da produção televisiva de Eduardo Coutinho.

Além de motivados pela sedução da indústria cultural, também é bom lembrar que, a partir do golpe de 1964 e, principalmente, depois da implantação do Ato Institucional de número 5, em 1968, recrudesciu a repressão e a censura às expressões

⁴ Nesta perspectiva, por exemplo, é interessante o estudo de Pelegrini (2000) sobre obra de Vianinha na televisão, em que fica evidente a articulação com o anterior projeto nacional-popular de esquerda do intelectual.



artísticas – cinema, teatro, literatura e música (Berg 2002) e muitos artistas viram na televisão a possibilidade de continuarem fazendo sua “arte engajada” com mais segurança. No entanto, este engajamento dos anos 1970 e 1980 significou “um apoio às causas de esquerda a título individual, do artista como cidadão [não como parte de um grupo, do coletivo, de um projeto] ou incluindo em seu trabalho veiculado pela indústria cultural alguma mensagem política” (Ridenti 2000: 335), o também será levado em conta, nos comentários sobre os documentários dirigidos pelo cineasta para o *Globo Repórter*.

Antes do ingresso na televisão, Coutinho, como membro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), foi encarregado pela sua direção (Carlos Estevam, Leon Hirzman e Vianinha) para dirigir o segundo filme⁵ em longa-metragem do Centro. *Cabra Marcado para Morrer* tinha o objetivo de reconstituir de João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, que fora assassinado a mando de latifundiários. A idéia surge em 1962, quando o cineasta na UNE-Volante se depara com o repúdio dos camponeses à morte do líder camponês. Iniciadas em fevereiro de 1964, as filmagens são interrompidas. Era o golpe de abril de 1964.

Depois dessa experiência, o cineasta ainda participou, como roteirista, de longas como *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirzman⁶; *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel; *Os Condenados* (1973), de Zelito Vianna; e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. Ele dirigiu o episódio *O Pacto* do longa-metragem *ABC do Amor* (1966) e os filmes *O Homem Que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1971). Ele só vai entrar em contato com o documentário ao ingressar na Rede Globo, influenciando a mudança no formato de *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e na sua carreira (Lins 2004: 17-30).

Coutinho, a televisão e o *Globo Repórter*

Em 1975, Coutinho foi trabalhar no *Globo Repórter*. Na televisão, ele recebia o dobro do que ganhava como copidesque no *Jornal do Brasil*, onde trabalhava na época.

⁵ *Cinco Vezes Favela* (1962) foi o único longa-metragem finalizado pelo CPC, reunindo cinco episódios: *Um Favelado*, de Marcos Farias; *Escola Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirzman.

⁶ “As relações que ele [Eduardo Coutinho] tinha com os cineastas do núcleo central do Cinema Novo passavam quase sempre por Leon Hirzman, muito amigo de Coutinho e que esteve associado a diversos trabalhos do diretor. Primeiro, foi Leon foi produtor executivo de *Cabra Marcado para Morrer*; no ano seguinte convidou-o para escrever com ele o roteiro de *A Falecida* – filme que se tornou um clássico do Cinema Novo; foi também Leon quem coordenou o projeto do longa metragem *ABC do Amor*” (Lins 2004:17).



Este foi o segundo convite da emissora carioca que já o havia convidado a participar do *Jornal Nacional*, mas com uma proposta salarial não muito diferente do que já ganhava.

Até 1984, ele dirigiu as reportagens *Um Americano no Nacional* e *Atletismo no País do Futebol* (1975) e, entre outros, os documentários *Seis Dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Uauá* (1977), *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *Portinari, o Menino Brodóski* (1980), que procuraram retratar o Brasil pelos problemas, não pela grandiosidade de um futuro inevitável como o da propaganda oficial da época (Fico 1997), concebendo imagens do Brasil em disparidade em relação ao imaginário nacional projetado pelos militares e endossado pelas propagandas de governo e pela própria Rede Globo.

O *Globo Repórter*⁷ foi exibido pela primeira vez, em caráter experimental, em 3 de abril de 1973⁸, com os melhores momentos da carreira de Emerson Fittipaldi, mas sua estréia oficial só ocorreu em 7 de agosto do mesmo ano⁹. Fruto da série de documentários sob o título de *Globo Shell Especial*, lançada em 14 de novembro de 1971 e exibida, sem muita periodicidade, até 1973, o programa ocupou o horário das 23 horas da terça-feira. Em função do grande sucesso, a partir de 1974, o programa foi transferido para as 21 horas, logo depois da novela, o que aumentou a visibilidade do programa. Sua audiência chegava à marca dos 60 pontos (Militello 1997: 18). Em sua primeira década de existência, o *Globo Repórter* contou a participação de diversos cineastas brasileiros¹⁰, numa rica contribuição para a história da televisão.

⁷ Foram três núcleos de produção. O Núcleo de Reportagens Especiais, sediado no Rio de Janeiro e dirigido por Paulo Gil Soares. Em São Paulo, a Divisão de Reportagens Especiais, criada em 1974, coordenado por João Batista de Andrade e por Fernando Pacheco Jordão e a *Blimp Filmes*, produtora de Guga Oliveira, irmão de Boni, que contribuía desde o *Globo Shell*. Todos os núcleos eram submetidos a Armando Nogueira, diretor da Central Globo de Jornalismo (CGP).

⁸ Em 1973, são lançados, em abril, o *Globo Repórter* e, em agosto, o *Fantástico – o Show da Vida*, duas experiências distintas de jornalismo, mas que se enquadram na estratégia da emissora de elevação do nível de qualidade (Wanderley 1995: 91-110).

⁹ “*Os Intocáveis* (focalizando a seleção brasileira), *Meu Padim*, *Padre Cícero* (de Paulo Gil Soares), *Os Cavalinhos Correndo* (documentário de Walter Lima Jr. sobre cavalos de corrida) e *Por que caem os aviões?* (de Paulo Gil Soares) fazem hoje às 23 horas o novo programa *Globo Repórter* do Canal 5 [Rede Globo]” (Folha de São Paulo, 07/08/1973: 41).

¹⁰ Entre eles, interessa-me a participação daqueles vinculados à “estrutura de sentimento de filmes do Cinema Novo”, englobando tanto o núcleo “duro” carioca como os cineastas paulistas, que, embora “plenamente identificados com as propostas cinema-novistas, não eram reconhecidos por eles” (Ridenti 2005: 95). Do primeiro grupo, participaram, entre outros, Domingos de Oliveira, no *Globo Shell Especial*, com *No País do Futebol* (1971), *Aldeia Global* (1972) e *Terceira Classe – Atlântico/Pacífico* (1973); Eduardo Coutinho; Geraldo Sarno com *Semana de Arte Moderna* (1972); Gustavo Dahl com *O Som do Povo* (1972); Paulo Gil Soares com *O Negro na Cultura Brasileira* (1972) para o *Globo Shell Especial* e *Amazônia, mito e realidade* (1974) para o *Globo Repórter*, por exemplo; e Walter Lima Júnior com *Arquitetura, a Transformação do Espaço* (1972) e, para o *Globo Repórter*, em que ficou até 1986, com, entre outros, *Poluição Sonora*, *Poluição do Ar*, *Poluição das Águas* (1973), *Índios Kanela*, *Tubarão – Vinte Anos Depois* (1974), *O Enigma do espaço* (1976) e *Medicina Popular* (1977). Dos paulistas do “Cinema Novo Tardio” (Andrade 1998: 26), João Batista de Andrade contribuiu com *A escola de 40 mil ruas* e *Eleições* (1974); *Lenhador de automóveis*, *Paulo Vanzolini*, *O jogo de poder* e *Vidreiros* (1975); *Batalha dos transportes*, *Viola contra guitarra*,



Além de ter sido o único programa da emissora a usar equipamento cinematográfico, o *Globo Repórter* teve o mérito de “fazer passar, de uma maneira mais candente, informações boicotadas pelos demais telejornais” (Carvalho 1980: 36), diferindo-se do ritmo alucinado e da desconexão das matérias veiculadas presentes em telejornais da época o *Jornal Nacional*, o que não permitia a contextualização dos acontecimentos assim como o adensamento das discussões. Já, no outro programa, temas sociais, como a miséria, que era ignorados ou pouco tratados em outros programas jornalísticos, mas que entravam em cena, especificamente nos programas dirigidos por cineastas, dos quais mencionei alguns.

Todavia, não se pode negar que a produção da emissora, especialmente a telejornalística, era tida pelos militares como estratégica na “construção de uma ampla rede simbólica [de integração nacional], com fortes doses de emoção ou apelos aos valores patrióticos” (Barbosa e Ribeiro 2005: 210), proporcionando, assim, a produção de informações favoráveis ao regime militar, como as notícias sobre a expansão da Transamazônica e sobre a vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 no *Jornal Nacional* e as lendárias imagens da inauguração da Ponte Costa e Silva (Rio-Niterói) em *Amaral Neto, o Repórter*, sempre pronto para “registrar o progresso da nação” (*Jornal do Brasil*, 04/08/1973: 07), em que o jornalista se esforça para demonstrar a sua intimidade com o presidente Médici.

A exceção é, como estamos vendo, o *Globo Repórter* e seus documentários que fazem críticas à realidade brasileira. A produção do programa evidencia, para além das afinidades¹¹, as contradições da emissora com o projeto político do Estado autoritário.

O *Globo Repórter* começa a construir o seu próprio formato, mais flexível do que o daquele telejornal. Os repórteres só faziam pesquisa e “tinham uma presença bastante discreta” (Lins 2004: 21). Entre outras regras do formato cinedocumentário¹² do programa nos anos 1970 (Militello 1997: 16-22), constavam que o diretor e sua equipe jamais podiam aparecer em frente à câmera só em casos excepcionais e deveria

Mercúrio no pão de cada dia, O grito em debate Meningite e Desaparecidos (1976); *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978); Maurice Capovilla com, entre outros, *O Poder Infantil* (1973), para o *Globo Shell Especial* e, para o seu sucessor, *O Último Dia de Lampião* (1975); e Renato Tapajós com *Peçonhentos* (1979).

¹¹ Para Militello, o Padrão Globo de Qualidade “foi uma resposta domesticada da TV à repressão do regime”, emendando nas memórias de Walter Clark, ele continua: “era como se, pelo fato de sermos censurados, pudéssemos exigir cada vez mais qualidade de nós mesmos, mais rigor, mais aplicação. O resultado, então - uma TV sem erros, incomparavelmente melhor do que todas as anteriores -, acabou passando por vitrine de um regime com o qual os profissionais da TV Globo jamais concordaram”. (Clark *apud* Militello, 1997: 18).

¹² “A linguagem do cinedocumentário é marcada pela sucessão de imagens aliada a uma locução em *off*, do próprio cineasta ou realizador ou então do apresentador e narrador Sérgio Chapelin” (Militello 1997: 11), sem a presença do repórter com suas aberturas, passagens, *stand-ups* e encerramentos do formato teledocumentário dos anos 1980.

haver a presença de um apresentador e de um locutor. Mesmo assim, foram criadas brechas pelos cineastas e por suas equipes para poder se tratar de diversos temas e até mesmo não se filiar ao modelo estabelecido.

Seis Dias de Ouricuri

Para a realização de *Seis Dias de Ouricuri*, exibido em 3 de fevereiro de 1976, às 21 horas, Coutinho e sua equipe passaram, como o título revela, o período na cidade do interior de Pernambuco. No documentário, a crise sócio-econômica “causada pela ausência de chuvas [provocando um longo período de seca] e as frentes de trabalho organizadas para uma população de cerca de 200 mil habitantes foram focalizadas” (O Globo, 03/02/1976: 38) assim como os relatos desesperados de alguns moradores locais.

Sob a marca de *Globo Repórter Atualidade*¹³, o documentário começa com uma ilustração que localiza no mapa do Brasil a cidade de Ouricuri. A voz em *off* de Sérgio Chapelin afirma que o local é “onde os problemas sociais gerados pela seca se concentraram”. Enquanto a câmera caminha pela cidade, a narração explica: “na cidade, a seca já faz parte das preocupações cotidianas da população. Em socorro dos flagelados, o Governo [Federal] interveio e criou inicialmente duas frentes de trabalho. Mas no dia 15 de janeiro, as sanções continuam no ar”.

Entre uma fala e outra do narrador, a câmera capta imagens dos flagelados e seus depoimentos revoltados, como este: “Enquanto a gente tá comendo, a gente tem esperança, mas sem comer a gente não vai. Se não comer, a gente não serve”. O depoente se refere à falta de mantimentos nas frentes de trabalho. Há trabalho, mas não há comida.

Nos primeiros minutos do documentário, percebe-se a existência do modelo do programa: a narração, a associação justa e direta entre som e imagem (o que é dito aparece; é referendado pela imagem), a ausência do diretor no vídeo e os planos curtos, lembrando a estética das reportagens do *Jornal Nacional*. Todavia, há muitos momentos em que a montagem e a filmagem não são tão previsíveis. Exemplo disso é o plano sem cortes de três minutos e dez segundos, em que um morador de Ouricuri fala que a fome tem feito com que ele comesse raízes que só eram “comidas por porcos”, mostrando-as para a câmera:

¹³ O *Globo Repórter* recebia selos diferentes (Futuro, Documento, Ciência, Atualidade e Pesquisa), de acordo com a temática das reportagens ou dos documentários.



De comida mais miserável que eu comi foi essa: a macambira. (...). Batata de parreira, eu nunca comi. (...). Mas é a precisão que obriga. Isso daí [apontando para as raízes] é comida de porco. Eles fuçam, fuçam até tirar debaixo da terra. Nem gado come isso. Eu nunca comi ainda. (...). A gente só come quando é obrigado. A necessidade obriga o sujeito a comer.

Além do tom de denúncia e revolta presente nessa fala, essa passagem é reveladora de uma atitude muito pouco “populista” ou sensacionalista e muito mais colaboradora do povo. Falar da vida sertaneja para promover mudança social. Parece-me que foi essa a intenção de Eduardo Coutinho. A miséria não aparece como exotismo, como uma miragem num país em pleno desenvolvimento econômico e de igualdade e que, dessa maneira, projetava a sua imagem. O que Coutinho faz é mostrar que tudo isso é o Brasil. Ao longo do programa, são contrapostas as condições de vida do povo de Ouricuri com o discurso oficial do Governo, representado tanto pelo representante das frentes de trabalho como pela voz em *off* de Sérgio Chapelin, que chega a dizer que “a intervenção do governo chegou na hora certa”. O Estado era o salvador, ao mesmo tempo em que responsável pelo abandono.

É interessante, neste sentido, perceber as tensões presentes no programa. Enquanto se impõe o texto da redação do *Globo Repórter*, Eduardo Coutinho, com suas imagens, se esforça para promover a sua denúncia, para dar voz, enfim, aos excluídos. Como diz um dos recrutados para uma das frentes de trabalho:

Aqui [erguendo uma vasilha com poucos punhados de feijão] é a mercadoria para cinco companheiros comerem, esse tanto de feijão. Falta arroz, falta farinha, falta carne, falta sal, falta querosene, falta óleo. Faltam todos os mantimentos. Aqui se muito fala que precisa trabalhar, mas também precisa do mantimento para se alimentar, tá me entendendo? Nós estamos comendo esse tanto de feijão e nossa família em casa?

Um pouco antes, o representante das frentes de trabalho afirmou que recebeu ordens para alistar todo “o pessoal que chega” para que não faltasse ocupação para ninguém. “O problema maior é que alimentação que ia chegar hoje não chegou ainda e o trabalhador recrutado reclama”, diz ele. Outro trabalhador mais revoltado dispara: “Se a comida chegar, nós fazemos o serviço”.

Em outro momento, um homem vai às lágrimas ao lembrar, que abandonou suas terras para poder trabalhar em Ouricuri, que não tem mais dinheiro para voltar e passa



fome, mesmo empregado. Outro ainda vai à frente da câmera para pedir que a equipe do programa “tome providências” para resolver a situação.

“Se a equipe do Globo Repórter tratasse o tema como inicialmente havia sido proposto [na pauta], ou seja, traçando uma rota da seca na região, visitando em uma semana de filmagens outras cidades do sertão de Araripe, [o documentário] se tornaria superficial” (Militello 1997: 53), o que não é o caso. O diretor optou pelos longos e espontâneos depoimentos que faz com que o problema da seca tenha cada vez mais “cara”; é vivido por pessoas reais e não por números.

Theodorico, o Imperador do Sertão

Neste documentário, Coutinho consegue uma liberdade formal que o livrou da voz em *off*, dos planos curtos e do volume exacerbado de depoimentos. O filme é centrado apenas em um personagem, com muitos planos longos e uma narração que pertence inteiramente ao próprio ‘major’¹⁴ Theodorico Bezerra, o que era “bastante raro nos documentários brasileiros do período, especialmente na televisão” (Lins 2004: 22).

Exibido em 22 de agosto de 1978 como um o *Globo Repórter Documento*, o filme surge de um alerta do cartunista Henfil sobre a influência do major no interior de Pernambuco. “A equipe do Globo Repórter fez uma reportagem sobre esse homem que já foi deputado federal e vice-governador, além de presidente do Partido Social Democrático (PSD) do Rio Grande do Norte” (Folha de São Paulo, 22/08/1978: 28). Com 75 anos, ele ainda exercia o domínio completo de suas terras e das pessoas que o cercavam.

O cineasta viajou para a fazenda de Irapuru, a 100 quilômetros de Natal, a fim de traçar um perfil de Theodorico. Falando diretamente para a câmera sobre o convite para “ser televisionado, tudo dentro de uma simplicidade”, ele começa a explicar que a sua doutrina para os colonos de sua fazenda consiste em “pouca conversa e trabalho, trabalho, trabalho”.

Estão expostas as relações de poder entre o “major” e seus empregados. O coronelismo foi representado num programa de televisão, mas com a devida complexidade, sem associar Theodorico à vilania e o “povo” ao sofrimento digno dos heróis. Theodorico é sedutor e carismático, até chora quando lembra da mulher, já falecida.

¹⁴ Assim como o título de coronel, o de major é legado das patentes concedidas pela Guarda Nacional aos latifundiários do nordeste no século XIX.



Coutinho ainda mostra a autoridade de Theodorico, que obriga os empregados a votarem, que criou uma lista de regras que tem de ser seguida e que organiza, anualmente, um desfile para exibir os produtos de sua fazenda. Como ele diz: “enquanto os militares desfilam suas armas no sete de setembro, eu desfilo meus bois”.

No lugar do povo, Coutinho se esforça para construir um retrato da elite por meio da figura de Theodorico, fazendeiro e político, que, como ele mesmo diz, a palavra que se aplica a ele é “fiz”: “Fiz estábulo, fiz escola, fiz estrada (...). Fiz, fiz, fiz”. Ele credita a si mesmo o desenvolvimento da região e do interior do Rio Grande do Norte.

Enquanto Theodorico passeia, imponente, montado num cavalo, pela sua fazenda, sua voz em *off* afirma que todos os moradores têm um quadro em sua casa com uma lista de regras que dão condições para que elas possam viver na fazenda. Ele as enumera:

É proibido aos moradores dessa propriedade: andar armado; tomar aguardente ou qualquer bebida alcoólica; jogar baralho ou qualquer outro jogo; fazer feira em outra localidade que não seja Irapuru; trazer pessoas estranhas à fazenda; sexto: usar instrumentos de trabalho como arma; sétimo: brigar com seus vizinhos ou outra qualquer pessoa; oitavo: fazer quarta doente; nono: fazer baile sem consentimento do proprietário; décimo: criar seus filhos sem aprender a ler e escrever; onze: falar mal da vida alheia e doze: inventar doença para não trabalhar.

Sob os olhares atônitos dos moradores de um das casas da fazenda, ele lê no quadro a observação final das regras que criou: “O morador que não cumprir os mandamentos terá 24 horas para deixar a sua casa e esta fazenda”. Theodorico revela que a intenção é das melhores: “fazer o controle para que não haja desordem”.

Eduardo Coutinho pergunta ao major se a observação é cumprida no caso de alguém burlar as regras. Theodorico, para responder, pergunta a uma das moradoras: “Há tempo você está aqui? Porque não quer sair daqui?” Ela responde: “Há 29 anos. Aqui em tenho de tudo, só saio daqui pro cemitério”. Feliz, o major ri.

É interessante reparar, como observa Consuelo Lins (2004, pp. 28-29), o esforço da montagem foi perceber que a realidade estava sendo criada pelo fazendeiro:

Em outro momento quando o major fala da felicidade de quem vive no campo, na sua fazenda, a montagem ‘comenta’ o que ele diz com um plano-sequência mostrando as expressões tristes de uma família enfileirada. Essas foram decisões tomadas durante o processo de



montagem com o objetivo de contradizer enfaticamente o que o fazendeiro fala, de desmascará-lo diante do espectador.

É um desmascaramento que não tem a intenção de conceber o Theodorico como o “diabo do sertão”. Isto porque a opção do cineasta não foi a criar de um personagem que represente o coronealismo, repleto de “rígidos traços típico-sociais”. Interessou ao cineasta expor a “visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo” (Lins 2004:24). Isto fica evidente, uma vez que é o próprio major que, nas conversas com Coutinho, com seus empregados e amigos, vai construindo a realidade e fundamentando a sua razão de ser, sem que o filme precise declarar sua posição, com avaliações conclusivas, sobre o que é dito e visto. O diretor escolheu levantar a questão, dando conta de um caso bem específico, sem cair em maniqueísmo.

Theodorico é, sobretudo, um tipo de coronel que emerge e se modela no trânsito entre o novo apogeu do coronelismo e seu rápido declínio. Projeta o perfil de um “novo coronel”, despidido das características anteriores de truculência, jaguncismo, desacato às autoridades constituídas que lhe estorvassem os propósitos particulares, vestindo-se de uma roupagem mais ajustada ao figurino da época que transcorre - pacifismo, moradores desarmados, colaboração às instituições governamentais -, exercendo um controle que não era só pela força física, mas pela sedução e pelo medo do poder.

O documentário, além de escapar do padrão do próprio *Globo Repórter*, conseguiu perceber elementos mais complexos na relação entre o dominador e seus dominados, que já no título posiciona-se criticamente. Ainda atual hoje, está presente no documentário a falta de perspectivas sociais e econômicas no nordeste brasileiro que, em muito, deve-se à manutenção do coronealismo como modo de dominação.

Exu, uma Tragédia Sertaneja

Esta autonomia não se repetiu em outros filmes, como em *Exu, uma tragédia sertaneja*, em que o formato-padrão de reportagem, como veremos, se impõe, o que não invalida as suas mensagens políticas. Sobre sua experiência no *Globo Repórter*, Coutinho resume a Ridenti (2000: 324):

Liberdade de expressão não encontrei e já sabia que não ia encontrar. Mas, primeiro, eu voltei para o cinema, depois de 10 anos, e já foi ótimo. Segundo: eu nunca tinha feito documentário, negócio incrível; na Globo eu ganhava para aprender a fazer documentário. Em terceiro



lugar: durante 1975-79 havia uma censura externa. Várias vezes, não precisava a Globo censurar, era o Executivo que censurava. Algumas vezes a gente brigava junto, contra a censura. Eu tinha um filme sobre seca [refere-se a *Seis Dias de Ouricuri*], de 1976. Mostrei para o Armando Nogueira, que ficou encantado, aceitou. Era mais fácil trabalhar na Globo em 1970 do que hoje, naquele momento não era a Globo que censurava. De 1979 para diante, muda inteiramente: o governo abre e a Globo fecha.

Coutinho não cita, mas o ano de 1978 também foi extremamente particular para o programa. No dia 31 de outubro, é censurado o documentário de João Batista de Batista de Andrade, *Wilsinho Galiléia*, sobre a vida e morte do criminoso homônimo que acumulava, desde os 14 anos até os 18 anos, quando é fuzilado pela polícia, mais de 15 homicídios e diversos assaltos. Ao focar a sua vida, as condições sociais, sua história pessoal e familiar e o depoimento de amigos e transeuntes fascinados pela vida do bandido, o filme não constrói um “monstro” e isso não agradou à Censura Federal que proibiu a sua exibição no dia em que iria ao ar (Caetano 2004: 34-40). Além dos prejuízos para a Rede Globo, que teve de reprisar o capítulo da novela *Dacin’ Days*, o *Globo Repórter* e seus cineastas começaram a ser fortemente vigiados pela emissora, a ponto de inviabilizar a permanência deles no programa que cairia “nas mãos de repórteres de vídeo” nos anos 1980¹⁵ (Andrade 1998: 69; Militello 1997: 22-34). Acredito que daí venha a indagação de Coutinho sobre a dificuldade de trabalhar a partir do ano de 1979.

Exibido em 16 de janeiro de 1979, como *Globo Repórter Documento*, o documentário era anunciado pelo *Caderno B* do *Jornal do Brasil* como o retrato da “briga das famílias Sampaio e Alencar que se arrasta desde 1949 com mortes violentas de lado a lado” (16/11/1979: 07). Com depoimentos do cantor e compositor Luiz Gonzaga, natural da cidade de Exu, em Pernambuco, e de membros das duas famílias, o diretor explora “a realidade em que se dá a disputa, as tentativas de solução, onde até a intervenção federal já foi sugerida. Uma realidade onde tudo é política e, ao mesmo tempo, tudo é família” (Folha de São Paulo, 15/01/1979: 30).

Na primeira semana de setembro de 1978, quanto a equipe iniciou as filmagens, foi realizado o funeral de Zito Alencar, mais uma das vítimas da briga entre as famílias.

¹⁵ Em 1983, no lugar de Paulo Gil Soares, Roberto Feith assume como editor-chefe do programa, que passa por reformulações editoriais, abandonando, aos poucos, o formato documental e os cineastas e trabalhando com repórteres como Mauro Ritcher, Otávio Escobar, Mônica Labarthe e Jotair Assad. Em 1986, quando Jorge Pontual assume, já não cabe a permanência de nenhum cineasta. Entra em ação o “repórter-herói” que não tem formação cinematográfica.



Coutinho entrevista os parentes da vítima. Uns cobram por paz, outros querem vingança. É este clima de rivalidade que marca a primeira parte de *Exu, uma Tragédia Sertaneja*. O narrador oficial do *Globo Repórter*, Sérgio Chapelin, aumenta a tensão:

Há 30 anos os Sampaio e os Alencar se matam em Exu, impunemente. A briga tem motivações políticas, exasperadas por um código de honra que prescreve a vingança privada como forma de justiça. O saldo até agora é de 12 mortos: 7 Alencar e 5 Sampaio, sem contar os vários atentados. Numa cidade arrasada pela violência, há uma esperança: a conciliação em torno de Luís Gonzaga, o filho mais ilustre da terra, que construiu um hotel na cidade e prepara a instalação de um açougue e de uma pequena indústria de feijão.

Depois, com a câmera passeando por uma cidade humilde e abandonada, movimentada por meia dúzia de pessoas participando do desfile em comemoração ao dia da Independência, em meio ao luto vivido na cidade, uma mulher lê um discurso da prefeitura sobre os acontecidos:

A cada dia que passa, o Brasil torna-se maior, mais importante e moderno. Já não existe a imagem de um país subdesenvolvido. As indústrias, as estradas, nossos centros de artes e cultura, nosso progresso na comunicação e nos transportes nos garante uma posição de prestígio. A paisagem do Nordeste, especialmente, de Pernambuco, é o retrato de um povo forte e cheio de entusiasmos pelo futuro. Portanto, caros jovens e senhores, não gastai o vosso tempo com coisas supérfluas.

Nesta cena, uma das mais interessantes do documentário, alguns moradores de Exu olham atônitos para a mulher sem muito bem entender a modernidade a que ela faz referência em sua fala. As imagens e os depoimentos que vem a seguir tratam de desmontar este otimismo, revelando a falta de perspectivas dos trabalhadores da cidade, em que ganha mais quem é pistoleiro.

Depois, desfilam na tela uma sucessão de depoimentos dos integrantes das duas famílias, todos com medo dos atentados e dos assassinatos, que, como informa o narrador, estão com uma média de cinco por ano. Mesmo assim, o juiz e o delegado do município afirmam que se está vivendo um momento de muita tranquilidade. Logo em seguida, José Peixoto Alencar, que vive entrincheirado em suas terras denuncia: “Fui seguramente informado que vou ser assassinado na minha fazenda por um grupo deles”.

Outro momento interessante do filme é quando o cineasta volta a câmera para um grupo de trabalhadores, perguntando suas opiniões sobre a disputa entre as famílias. Explica um: “Isso aí ninguém pode lhe dizer. Nós somos pobres e não podemos



entender. É coisa de gente rica”. Outro completa: “O pobre serve para ser pistoleiro”. Mais à frente, uma mulher diz: “Não sei como a gente consegue viver aqui. Não tem emprego. Só Deus mesmo”.

Esta oposição entre as falas dos membros das famílias e a dos moradores de Exu é o que há de mais interessante no documentário. O problema perde as suas dimensões estritamente pessoais. Na dicotomia entre a visão dos poderosos e dos excluídos, entram em cena as mazelas sociais conseqüentes dos confrontos: a sedução do “dinheiro fácil” do trabalho como pistoleiro, a falta de oportunidades de emprego e o abandono na prefeitura, preocupado em apaziguar o clima de guerra da cidade. Oposição que só não choca mais por causa da enorme quantidade de pequenas entrevistas.

Depois dessa sucessão de pequenos depoimentos, enquanto a câmera capta os rostos desolados dos moradores, o narrador sentencia:

A discussão sobre se a briga é de política ou de família, é uma perda de tempo. No sertão do nordeste, como em muitos outros pontos do interior do país, toda briga crônica de família é política e toda briga política é de família. Porque, nesses lugares, o domínio pertence a oligarquias formadas por grupos de parentela ou clãs. Numa sociedade de parentelas, não existe norma jurídica impessoal. Tudo é pessoal, familiar. Não existe consciência comunitária. Com uma divisão social do trabalho rudimentar, também não existem grupos profissionais. Em suam, não existe cidadão.

Coutinho ainda pergunta a mais um morador: “Qual é a solução para acabar com a briga de Exu?”. Da janela de sua casa, ele responde: “O Governo podia acabar, se quisesse”.

Diferente da experiência de *Seis Dias de Ouricuri* e *Theodorico, o Imperador do Sertão*, em que o diretor pouco aparece na coleta dos depoimentos, neste documentário prevalece uma estrutura narrativa jornalística em que “o diretor/repórter faz entrevistas, como forma de informar ao telespectador o clima de medo vivido em Exu” (Militello 1997: 121), assumindo o formato de uma reportagem especial¹⁶. Este documentário é exemplar da “transição do formato cinematográfico para o teledocumentário na produção do Globo Repórter e que influenciou o novo formato que se estabeleceu na década de 80”. (p. 125). Se nos anos 1970, era o programa era feito em película, em

¹⁶ Aqui não cabe entrar na complexa discussão sobre as convergências e divergências entre “grande reportagem” e “documentário”. Limito-me, neste momento, a distinção feita por Militello (1997: 08): “É importante destacar que o cine-documentário produzido pelos cineastas brasileiros, através do Globo Repórter sempre foi eminentemente autoral, caracterizando-se assim como documentário. Já, a fase posterior, a do teledocumentário é caracterizada como a fase da reportagem e, dessa maneira, o factual torna-se importante no processo de produção do Globo Repórter”.



formato de documentário, por diversos cineastas e com a presença tímida do diretor ou do repórter, ficando em primeiro plano o depoente, na década de 1980, prevalece “a figura do repórter como mestre-de-cerimônias – sempre presente na imagem e muitas vezes mais importante que o próprio tema” (Lins 2004: 20).

Nos três documentários, como vimos, estão presentes algumas das contradições existentes no Brasil da época: em um, a seca e flagelo social que ela provoca; em outro, a visão de mundo do major Theodorico Bezerra; e, no último, a simbiose entre política e família no sertão nordestino. De maneiras distintas, está presente uma visão crítica da realidade do povo sertanejo. Em *Seis Dias de Ouricuri* e em *Theodorico, o Imperador do Sertão*, principalmente, elas são mais evidentes e, extrapolando o conteúdo, conseguem mais liberdade formal. Já em *Exu, uma Trajetória Sertaneja*, realizado num período de transição do *Globo Repórter* para uma era de grandes reportagens, percebe-se o predomínio de entrevistas em detrimento de depoimentos e uma atuação cada vez mais presente do diretor como repórter.

Interessou-me observar, nestas páginas, de maneira preliminar, que a televisão brasileira, ao empregar artistas de esquerda como Eduardo Coutinho, estava se reforçando como indústria cultural, esvaziando suas utopias revolucionárias e, ao mesmo tempo, deixando em evidência os limites dela mesma na construção de uma identidade nacional atrelada ao projeto militar – desenvolvimentista, ufanista e conservador. Quando programas como esses foram exibidos, o país dos excluídos, o “Brasil profundo”, entrou nas telas dos brasileiros, em rede nacional. A crítica existia, mesmo que servindo às lógicas do mercado.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

ANDRADE, João Batista de. “O povo fala: um cineasta na área de informação da TV brasileira”. São Paulo, USP, 1998. (Tese para Doutorado Direto em Ciências da Comunicação).

BARBOSA, Marialva e RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Telejornalismo na Globo: vestígios, narrativa e temporalidade”. In BOLAÑO, César e BRITTOS, Valério Cruz (orgs). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo, Paulus, 2005.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos, EdUFSCar, 2002.



CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

CARVALHO, Elizabeth. “A década do jornal da tranquilidade”. In CARVALHO, Elizabeth et alii. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro, Europa, 1980, pp. 31-47.

KEHL, Maria Rita. “Eu vi um Brasil na TV”. In COSTA, Alcir Henrique; KEHL, Maria Rita e SIMÕES, Imaná. *Um país no ar: a história da TV brasileira em três canais*. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1986, pp. 169-276.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: propaganda, ditadura e imaginário no Brasil*. Rio de Janeiro, FGV, 1997.

FREIRE FILHO, João. “A TV, os literatos e as massas no Brasil”. In *Contracampo*, Niterói, UFF, v. 8, n. 1º, 2003, pp.105-124.

_____. “Memórias do mundo-cão: 50 anos de debate sobre o nível da TV no Brasil”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo e BUONNANO, Milly (orgs.). *Comunicação Social e Ética: Colóquio Brasil-Itália*. São Paulo, INTERCOM, 2005, pp. 164-180.

FREIRE RAMOS, Alcides. “Sob o signo da estética do lixo: as parcerias de Fernando Peixoto com Maurice Capovilla e João Batista de Andrade”. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 3, p. 1-13. Uberlândia, UFU, 2005.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Porto Alegre, Globo, 1950.

MATTELART, Armand e Michèle. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo, Brasiliense, 1998.

MILITELLO, Paulo. “A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso Globo Repórter”. São Paulo, USP, 1997. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação).

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 2001.

PELEGRINI, Sandra. “A teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano”. São Paulo, USP, 2000. (Tese de Doutorado em História Social).

RIDENTI, Marcelo. “Artistas e intelectuais pós-1960”. In *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, 2005, pp. 81-110.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo, Record, 2000.

WANDERLEY, Sônia. “A construção do silêncio: a Rede Globo nos projetos de controle social e cidadania (décadas 1970/1980)”. Niterói, UFF, 1995. (Dissertação de Mestrado em História).